الأديب
فهد أبو خضرة

الأقصودة والرموز السياسية والدينية في شعر "فهد أبو خضرة"

محمد حمد

سيرة ذاتية

ولد أبو خضرة في قرية الرينة عام 1939. نال شهادة الدكتوراة من الجامعة العبرية في القدس سنة 1979، على أطروحة بعنوان "ابن المعتز- الرجل وإنتاجه الأدبي".

عمل محاضرا للغة العربية وآدابها في الكلية العربية للتربية في حيفا، ويحاضر في قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة حيفا. يشغل رئيس تحرير مجلة "مواقف" الصادرة عن مؤسسة المواكب.

صدر له:

1. الليل والحدود، رواية قصيرة، 1964.
2. الزنبق والحروف، شعر، 1972.
3. البحث عن أجنحة، شعر، 1978.
4. مختارات من الشعر العربي الحديث، إعداد وتقديم، 1980.
5. ابن المعتز- الرجل وإنتاجه الأدبي، بحث، 1981.
6. الندى والآقاح، شعر، 1986.
7. دراسات في الشعر والعروض، دراسات، 1989.
8. فصول التماثيل في تباشير السرور، تحقيق ودراسة بالاشتراك مع البروفيسور جورج قنازع، مجمع اللغة العربية دمشق، 1989.
9. النسور، شعر، 1990.
10. كتابات على طريق الوصول، شعر، 1994.
11. الأعمال الشعرية (الجزء الأول)، 1996.
12. مسارات عبر الزوايا الحادة، شعر، 1998.
13. حلم ليلة ربيعية، شعر مترجم للعبرية. تر: نبيل طنوس، 2001.
14. أيوب الجليلي يعود إلى الورد، قصيدة قصصية، 2003.

15. السرقات الشعرية وما يتصل بها- دراسات في البلاغة العربية 1، 2006.
16. التوافق اللفظي- دراسات في البلاغة العربية 2، 2007.
17. الطريق إلى القمة، مسرحية، 2008.
18. الحقيقة والمجاز- دراسات في البلاغة العربية 3، 2009. [1]

وله عدد من كتب تدريس اللغة العربية للمدارس الابتدائية والإعدادية والثانوية ودور المعلمين.

يقترب عمر التجربة الشعرية عند أبو خضرة من اليوبيل الذهبي، وهي فترة كافية لتدل على الحضور والنضج ومواكبة الحداثة [2] وما بعد الحداثة، وكثيرا من التغيرات الإقليمية والعالمية، سياسيا واقتصاديا واجتماعيا وثقافيا، ولتثري هذه التجربة في الشكل والمضمون.

تشغل الأقصودة فضاء أسلوبيًا في شعر أبي خضرة، بحيث يتناسل هذا النتاج بين اللونين: القص والشعر، دلاليًا؛ ليحكي لنا سيرة الواقع، كما لو كانت أسطورة أو حكاية، بكل ما يسهم هذا التجاور من توافق أو تضاد، على امتداد محوري الزمن: الماضي والحاضر.

وللرمز السياسي والديني حضوره المتفاوت بين التلميح والتصريح، والذي يحيل إسلاميا ومسيحيًا إلى مرجعيات الواقع ثقافيا وحضاريا، وحضورا يتجاوز الأقصودة إلى إمكانيات تعبيرية، وفضاء شكلانيا آخر، ينساب عبر مرايا وزوايا أكثر جدة وتحديثًا وتبئيرًا.

تحاول هذه الدراسة الكشف عن المنحى السردي في شعر "أبو خضرة"، وما له من أبعاد درامية، تسهم في تبئير الحركة الداخلية في القصيدة. كما تسعى الدراسة إلى تناول الرموز السياسية والدينية، خاصة المسيحية منها، ومحاورة خطابها الترميزي، ومحاولة الوصول إلى تصور دلالي، يسعى إلى المزاوجة بين المتوقع واللامتوقع في بنية النص الشعري، وما تفرضه احتمالات التأويل الممكنة.

---

[1]. انظر: فهد أبو خضرة. **الحقيقة والمجاز**. باقة الغربية: مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، 2009، 391-396.

[2]. انظر على سبيل المثال ما كتبه حبيب بولس عن هذه العلاقة بين شعر ابو خضرة والحداثة في: آليات الحداثة في كتابات على طريق الوصول – للدكتور فهد أبو خضرة. **دارنا** 32، كانون أول، 1999، 24- 33.

1. القصصي في الشعري

تنطوي الكتابة العبر نوعية إلى تجاوز مواضعات الكتابة التقليدية، وما ينبني على هذا التجاوز من خصوبة في ارتواء النص بأكثر من جاهزية إثرائية لأدوات التعبير الخاصة بكل جانر.

يسهم القص في إضفاء الأبعاد الدرامية على النص الشعري، بحيث أن الحبكة، كمنطق للتتابع، يمكنها تبئير الصراع، والنهوض بالحدث إلى مستوى الارتقاء نحو مرحلة التأزم، مما يتطلب تيقظًا لدى القارئ، وتمكينه من جاهزية استقبال انفعالية، لها أساس في طبيعة الجانر الشعري الموازي. وهذا يعني تواترًا في الشعرية، شعرية السرد، بالتلاحم مع الشعر.

من أشكال تفعيل الحركة الدرامية ذلك التوازي بين واقعية الحدث/الشخصية وبين غرائبية الحدث/الشخصية، بحيث أن تراتبية مسار القراءة الأفقية تتقوض لصالح القراءة العمودية، التي تضفي عمقًا في بحثها عن خفايا النص وهي تستقرئ مرموزاته. إذ إن الإغراب في عناصر القص، حدثًا أو شخصية أو زمكانًا، يعني بالضرورة شكلا من أشكال الترميز، ويمكن اعتباره فجوة عند القارئ.[3]

ففي قصيدة "**الفتى والوحش**" تظهر ملامح غرائبية لشخصية الفتى بعد قتله للوحش:

"**... أين الفتى؟/ غابت مع الريح خطاه/ أين لا يدرون لكنّ الفتى/صار من أيامها نورا إلهيًا وصوتًا نبويًا/ يحملون الزهر والشمع إليه كل يوم/ وإذا ما سئلوا قالوا: سيأتي/ كلّما حلّ بهذي الأرض جورٌ أو فساد**".[4]

تمثل القصة صراع الشعب ضد طاغية أطلق عليه لقب السفاح والوحش، ففي حين فشلوا أفرادًا وجماعات في ردعه عن غيّه واستبداده، يظهر الفتى فجأة ويأتي برأس الوحش، فيحتفي به الناس. يختفي الفتى فجأة كما ظهر فجأة، لكن الشعب يتعامل معه بطقوس من

[3]. انظر: إبراهيم طه. نظام التفجية وحوارية القراءة. **الكرمل** 14، 1993، 120-122.

[4]. فهد أبو خضرة. الفتى والوحش. **مواقف** 45/44، 2004، 7.

القداسة، [5] وقد قام بتجسيده على هيئة تمثال، والناس ينتظرون ظهوره مرة أخرى في حالات الجور والفساد. هو أشبه بنبي أو مهدي منتظر، وهذا يتناسب مع وصفه بالنور الإلهي، وعمره اليافع ممثلا بالفتى.

إن غرائبية الشخصية تضفي نقلة نوعية في الحركة الدرامية داخل الأقصودة، فالفتى بشخصه الأسطوري، يحقق خلال سويعات، كفرد، ما عجزت عنه المجموعة خلال سنوات. وهو يستطيع بغيابه، أو حتى ظهوره المفاجئ للحظات، خلق عادات وطقوس وأيدولوجيات، تفسرّ رمزيته، وتتعامل فيها مع الواقع من خلاله.

في قصيدة "**الفصل الأخير من سيرة الوزير قراقوش**" يعتبر الحدث الغرائبي مولّدا لسلسلة من الأحداث اللاحقة، ولمنطق سببي في التتابع:

"**تقولُ المصادرُ/ إنّ الوزير المسمى قراقوش/ بعد انتهاء الأجل/ وبعد المراسيم والدفن/ قد عاد حيًا**". [6]

قيامة الوزير قراقوش بعد الموت، وتجدد حياة هذا الوزير الظالم في الذاكرة الشعبية، ينبئ بسوداوية قادمة. تستعرض الأقصودة أحداثًا متتالية نجمت عن هذه القيامة، منها تسعون عاما في الشرق، وسبعون عاما في الغرب، وستون عامًا عبر المحيطات، وخمسون عاما في بلاد الرضا والجمال كما يروي المؤرخ مجد الدين الجليلي، إشارة إلى بلادنا، [7] تنتهي بموته فجأة، وبداية عصر جديد هو عصر الحجر، ويتساءل الشاعر في النهاية:

---

[5]. يتحدث حسين حمزة عن هذه الحركة في القصيدة من خلال مفهوم الأسطرة، وهو تقريب العمل الفني إلى ما يشبه منطق الأسطورة، ويتمظهر ذلك من خلال أولا: التقديس والتخلي، والثاني التجلي، لشخصية الفتى. انظر: نحو سردية الشعر. **مواقف** 45/44، 2004، 15-16.

ويرى صلاح فضل في الأسطورة والأسطرة المتمثلة في تحويل العادي إلى أسطورة؛ إعادة الشعر إلى قلب الحياة النابضة بالحرارة وبراءة البكارة. انظر: **أساليب الشعرية المعاصرة**. بيروت: دار الآداب، 1995، 79.

[6]. فهد أبو خضرة. الفصل الأخير من سيرة الوزير قراقوش. **مواقف** 24-25، 2000، 244.

[7]. جاء نشر هذه القصيدة في مجلة مواقف سنة 2000، أي بعد ما يقارب خمسين عاما من النكبة، ولم يتم نشرها ضمن مجموعات أبي خضرة الشعرية. في مجموعة "النسور" إشارة صريحة إلى عصر الحجر، حيث

"**ترى هل يعود الذي كان يوما؟/ ترى هل يعود؟!**".[8]

إن فعل التناسخ، يعني تكرار التجربة المأساوية. غرائبية الحدث فيها مفارقة بيّنة، فتجدد الحياة بعد الموت ليس بالمفهوم التموزي أو الفينيقي أو المسيحي إطلاقًا، وإنما يعني المزيد من القهر والظلم والموت. لكن انتهاء الأقصودة بهذا الاستفهام لا يخلو من تورية: فقد يقصد به عودة قراقوش اعتمادا على منطق التتابع السابق، وقد يقصد به عودة المسيح، كي يضع حدا لمثل هذه المأساة المتكررة. ولعلّ في القصيدة السابقة ما يشير إلى مثل هذه الإمكانية في قصدية أبي خضرة عمومًا، فهي تنتهي بنفس "الموتيف" أو الموضوع الدال، موتيف العودة:

"**ويظل القوم يروون ويروون الحكايا/ ويقولون إذا ما سئلوا: حتما سيأتي/ كلما حلّ بهذي الأرض جورٌ أو فساد**".[9]

في قصيدة "**حكاية للجيل القادم- ملك الجن ومملكة الرمل**" يظهر الإغراب من خلال استحضار شخصية من العالم الآخر، العالم المخفي أو غير المرئي وهو ملك الجن. يأتي هذا الملك على مملكة الرمل، التي ترمز للصحراء العربية، يحمل مرآة سحرية يمكنها أن تحقق منالهم، في كل ما يحتاجون، شريطة أن يرضوه ملكًا عليهم:

"**إن شئتم كان لكم فيها/ جناتٌ وارفة الأعياد/ ومواسم أشعارٍ جذلى/ وغناءٌ يسطع بالأمجاد/ أو شئتم كان لكم فيها/ أوطانٌ ليست كالأوطان/ قد سدت كل مداخلها/ بالغار**

يتم تقسيم المجموعة إلى قسمين: في انتظار العصر الحجري، وأناشيد العصر الحجري. يقول البروفيسور جورج قنازع في مقدمة هذه المجموعة: "ولأننا نعيش ثورة أطفال الحجارة فإن "العصر الحجري" في هذا التقسيم الداخلي يصبح إشارة واضحة إلى هذه الثورة". جورج قنازع. مقدمة المجموعة الشعرية النسور. **الأعمال الشعرية لفهد أبو خضرة**، ج1. الناصرة: منشورات مواقف، 1996، 121.

[8]. م،س، 248.

[9]. أبو خضرة، **الفتى والوحش**، 8.

وبالذهب الرنان/ ومراعٍ خضرٌ ورياضٌ/ وقصورٌ شامخة البنيان/ وجوارٍ حورٌ وقيانٌ/ عجبٌ، وجيوش من غلمان/ لكنّ القوةَ لي وحدي/ ستكون، ولي وحدي السلطان". [10]

يوافق سكان مملكة الرمل على شروط ملك الجن، فكانت النتيجة أنه خدعهم، ولم يحقق سوى الظلم والطغيان، فيثورون عليه، مما جعله ينتقم انتقامًا مروعًا، ويترك المملكة ويتوارى خلف حدود الليل.

الشخصية الغرائبية ممثلة في ملك الجن، تحمل في طابعها صفات الخوارق والقدرة، كما أن الأداة التي يحضرها وهي المرآة ترتبط كثيرا بعالم السحر والجنيات، والملوك الأشرار، كما هو معروف في الحكاية الشعبية "بيضاء الثلج"، حيث كانت المرآة وسيلة تتحكم بها الملكة، وتعرف من هو أجمل منها في المملكة. إن المرآة في القصيدة تعكس جمالية الواقع، وتصوره على شكل جنة، لكنها جنة وهمية، تمامًا كما عاشت الملكة الشريرة حياة الوهم على أنها أجمل الملكات، في حين كانت بيضاء الثلج الطيبة هي صاحبة اللقب. [11]

يمثل ملك الجن المحتلَّ الغاصبَ الذي يلجأ إلى الاحتلال بطريقة غير تقليدية، من خلال اتفاقية مغرية، وسرعان ما تتلاحق الأحداث، ويتبدى وهم الاتفاق، وتنقلب الموازين، ويلجأ ملك الجن إلى الانتقام، ثم يطرد من مملكة الرمل.

يحيل الرمل إلى الحركة وعدم الثبات أو الاستقرار، وهذا من طبيعة البلدان العربية، كما أن الرمل يستخدم للذر في العيون، مما يشوش فعل الرؤية، واستطاع ملك الجن أن يقوم بفعل التشويش، من خلال المرآة التي يمكنها تمثيل فعل الرؤية أو انعكاسها فيزيائيًا. إنّ الجن معروفون بالسكنى في جزائر البحر وما وراء البحار، واستخدام المرآة بالمعنى الفيزيائي يشير إلى قوى الغرب التي تسكن ما وراء البحار، وتسخيرها للعلم في سبيل إعادة استعمار الأرض

---

[10]. فهد أبو خضرة. حكاية للجيل القادم- ملك الجن ومملكة الرمل. **حلم ليلة ربيعية**. ترجمة: نبيل طنوس. الناصرة: منشورات مواقف، 2001، 34.

[11]. يرى حسين حمزة أن المرآة موتيف هام في القصيدة، فهي من ناحية تعكس الواقع، وقد تشوهه من ناحية أخرى. ويعتمد بذلك على موضعين في القصيدة يعبران عن المرآة بهذا الشكل من التناقض. انظر: الأقصودة والرؤيا في شعر فهد أبو خضرة. **العين الثالثة- دراسات في الأدب**. الناصرة: منشورات مواقف، 2005، 51-52.

العربية، بأسلوب أكثر رقيًا. ولا يخفى على القارئ أن المرآة مصنوعة من الزجاج، وأن الزجاج يستحضر من حرق الرمل، ولعل هذا استبطان لفكرة نهب ثروات البلاد واستغلالها لغايات استعمارية.

العلاقة بين الجن وفعل الرؤية واضح، إذ إن الجن غير مرئيين، بحيث يمكنهم رؤيتنا، ولا يمكننا رؤيتهم، وهذا العمل في الخفاء يعتبر تفوقًا على بني البشر.

إنّ مقتل الوحش في القصيدة الأولى، وقراقوش في القصيدة الثانية، وطرد ملك الجن في هذه القصيدة يقدم نهاية سعيدة لأحداث هذه القصائد، ويعبر عن انتصار الخير على الشر، كما هو مألوف في الحكايات الشعبية.

يعتبر الأسلوب الحكائي شائعًا في شعر أبو خضرة القصصي، فأسلوب الحكي في هذا اللون الأدبي يتم اتخاذه منظورا سرديًا في معظم القصائد. ففي "**الفتى والوحش**" يتم فعل القصّ من خلال الضمير الثالث،[12] وعلى لسان الرواة: "**حدّث الراوونَ قالوا**"، وتنتهي الحكاية بالقول: "**ويظلّ القوم يروون ويروون الحكايا**".[13] فالقصيدة تصّرح بالمصطلح "حكاية"، وتستخدم المصطلح "راوٍ" بشكل صريح، وتتخذ من الحكاية بفعلها الماضي، امتدادًا للحاضر والمستقبل، وذلك في نهايتها التي ذيّلت بثلاثة أفعال مضارعة.

إن التصريح بلفظة "حكاية" ملموس في عنوان قصيدة "**حكاية للجيل القادم- ملك الجن ومملكة الرمل**"، وفي عنوان قصيدة "**الفصل الأخير من سيرة الوزير قراقوش**" يظهر المصطلح "سيرة" ويعني قصة، كما أن السيرة الشعبية لون أدبي شعبي، واستحضار شخصية الوزير "قراقوش" كشخصية تراثية يخدم هذه الفكرة.

في هذه القصيدة يتم القصّ من خلال مجموعة من الأشكال المألوفة في توثيق التراث: تبدأ القصيدة بجملة "**تقولُ المصادرُ**"، وفي موضع متقدم "**ويذكرُ بعضُ المصادر**"، ثم يأتي راو

[12]. ترى يمنى العيد أن استعمال ضمير الغائب الذي يفيد الرؤية والقصّ، وهو حين يستعمل بصيغة الفعل الماضي، يفيد حصول الشيء أو حدوثه، فيصير الفعل بحكم ذلك واقعًا. إن استعمال هذه الصيغة يوهم بواقعية ما يتناوله الكلام. انظر: **في القول الشعري**. الدار البيضاء: دار توقبال للنشر، 1987، 14.

[13]. أبو خضرة، **الفتى والوحش**، 7، 8.

مؤرخ: "**وقال المؤرخ نصر بن عدنان**"، وهو شخصية وهمية تحيل إلى المؤرخ العربي، والاسم نصر فيه تلميح مكشوف بموت قراقوش، وعند الحديث عن حكم قراقوش لفلسطين يظهر لنا راو مؤرخ جديد: "**وقالَ المؤرخ مجد الزمان الجليليّ**" وهو شخصية وهمية أيضًا.[14] إن التسمية "مجد الزمان" تراثية وتكثر في "ألف ليلة وليلة"، ويحيل معنى الاسم إلى أمجاد الأرض المقدسة، والصفة جليليّ تثبيت لهوية المكان، بنيابة الجزء عن الكلّ، وهي صفة تتكرر في أقصودة أخرى لأبي خضرة بعنوان "**أيوب الجليليّ يعود إلى الورد**".

إن الاعتماد على الرواية التاريخية وشكل التوثيق الكلاسيكي، يوهم بواقعية الحكاية، ويقترب بها من المنحى الفني إلى المنحى التسجيلي، وهو منحى فيه العام وفيه الخاص، وفيه الشخصية بأبعادها العربية والمحلية، لكن هذا المنحى متعدد الأصوات، بحيث يثري النص الشعري في هذه البوليفونية التي نرى توظيفًا لها في قصيدة "**أيوب الجليلي يعود إلى الورد**". يعتبر تعدد الأصوات تنازلا عن سلطة الراوي الواحد لصالح أصوات أخرى تفرض حضورها داخل النص، بحيث يمكن للقارئ أن يتلقى خطابها بشكل مباشر، دون الحاجة إلى راو خارجي قد يكون قناعًا للشاعر. لا يعني تعدد الأصوات إلغاء هذا الراوي، بقدر الرغبة في اختفائه داخل مساحة أو منطقة محددة في النص، يتم فيها تفعيل آليات سرد أخرى.[15]

---

[14]. يلاحظ أن الشاعر يتبنى شخصيات تاريخية تراثية حقيقية أيضا لرواية أحداث الحكاية، مثل شخصية ياقوت، في قصيدة "ملك الجن ومملكة الرمل".

[15]. تعتبر الظاهرة البوليفونية أو تعدد الأصوات خروجا عن الرواية الكلاسيكية، لأن الرواية التقليدية باعتمادها راويًا عليما بكل شيء تمارس السلطة الدكتاتورية التي كانت ملائمة لفترات الحكم الطبقي والاستبدادي. اليوم في عصر الحداثة وما بعد الحداثة تقلص دور الراوي، وسمح بحضور أصوات أخرى، من منطلق الحرية والتساوي، وخلق إمكانيات تعبيرية جديدة. عن هذا الأسلوب في الكتابة الروائية انظر: محمد نجيب التلاوي. **وجهة النظر في روايات الأصوات العربية**. دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2000.

"لعلّ أخصّ سمات السرد التي اكتشفها النقد الحديث هو تلك الحوارية المخصبة التي تسمح بتعدد اللهجات والنبرات داخل الخطاب، لا في الحوار فحسب، وإنما عبر الطبقات الحساسة من لغات الأشخاص، وهي تتجاور وتتباعد عبر حركة الراوي مع أصواته". [16]

في قصيدة "**أيوب الجليلي يعود إلى الورد**" استحضار للشخصية التراثية الدينية، [17] وربطها بالبيئة المحلية. تتخذ القصيدة أسلوب الحكاية في تعبيرها السردي، وقد مهّد له الشاعر في تقديمٍ سبقَ القصيدة، أشار فيه إلى حكاية أيوب وروايتها على أكثر من شكل، إلى أن وصلت إلى جيلنا، فكانت القصيدة هي الرواية الحديثة، وينهي بتذييل يعبر فيه عن إعجاب المستمعين للرواية. [18]

ما يميّز هذه الأقصودة في أسلوب روايتها، ظاهرة تعدد الأصوات فيها. وهي تعتمد على ثلاثة أصوات: صوت الراوي، صوت لمياء الزوجة وصوت أيوب. يجسّد صوت الراوي وظيفتين: وظيفة الراوي الخارجي في حكاية الإطار (المقدمة والتذييل)، ووظيفة الراوي الداخلي في متن القصيدة. غياب صوت أيوب في البداية " إشارة إلى سكونية الشخصية بسبب مأساتها/ مرضها، كما أن فيه ما يجعل الراوي حرا في اختزال أبعاد الشخصية وتقديمها من زاوية نظره للقارئ"، [19] وحضور صوت الزوجة لمياء له أهمية كبرى في حبكة القصة، فهي التي تضحي بشعرها الجميل،

---

[16]. صلاح فضل. **تحولات الشعرية العربية**. بيروت: دار الآداب، 2002، 120.

[17]. استخدم السياب بشكل خاص شخصية أيوب كرمز قناعي، وهو في جوار المرض، فسمى عشرا من قصائد ديوانه "منزل الأقنان" تسمية يبرز فيها لفظ أيوب، منها: سفر أيوب، قالوا لأيوب. انظر: عبد الواسع الحميري. **الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية**. بيروت: المؤسسة الجامعية، 1999، 178.

[18]. يرى إبراهيم طه أن حرص الشاعر على تسجيل هذه الملاحظة في المقدمة، يهدف إلى وضع خلفية لفهم القصيدة، على النحو الذي يريده هو، وليس النحو الذي يريده النص التراثي المعروف. وفي التذييل تأكيد واضح للتقديم، وكلاهما يحمل إشارة إلى أن ثمة أبعادًا دلالية أخرى تختفي وراء هذه الحكاية التراثية وما تحمله من قيم معروفة، يقرها نص القصيدة أيضًا. انظر: **من التماس إلى الانزياح- مقدمة لشعر فهد أبو خضرة**. القدس: دائرة الثقافة العربية والمجلس الشعبي للثقافة والفنون في وزارة المعارف، (د.ت)، 94-95.

[19]. حمزة، **العين الثالثة**، 37.

من أجل أن يسمح الحارس لأيوب بدخول البئر للاستحمام. "إن الحكاية الدينية ركّزت على دور أيوب نفسه وهمّشت دور الزوجة، ووصفتها بشيء من السلبية"،[20] في حين تظهر الزوجة السمراء "لمياء" هي الشخصية الفاعلة، ويمكن أن نسمع صوتها المباشر في أربعة مواضع:

"يا حبيبي/ سوف أحميك بإيماني وأفديك بروحي/ وستبقى حبّي الفردَ إلى يومي الأخير". [21] يلاحظ في صوتها ثالوث روحاني: الحب، الإيمان، والفداء. يشكل هذا الثالوث حافزا يحرّك الأحداث القادمة، فلولا حبّها، وحمايتها له بإيمانها، وتقديم شعرها فداء له، لما شفي أيوب.

الموضع الثاني:

"أيّها القادر! يا رب البرايا!/ أعطِ هذا العابد الصابرَ من لطفك برءًا/ أعطه من عفوك الواسع ما يختم صبره/ أيّها القادر! يا رب البرايا!". [22] وفيه يتجلى إيمانها مع الخالق، وإخلاصها في حبّها لأيوب. وهي حين تطلب من الله العطاء، لا تبخل بعطائها، فتقدم شعرَها.

الموضع الثالث، وقد طلب الحارس شعرها كهدية، تذكرة لدخول البئر،[23]:

"شعري؟/ إنه روضة خضراء في عمري الجديب/ إنه زينة أيامي... وما نفع أيامي إذا غاب الحبيب/ سوف أهديه".[24] تضحي لمياء بشعرها، رمز جمالها وأنوثتها، [25] فداء للحبيب.

الموضع الرابع بعد أن شفي أيوب ونادى لمياء:

"يا فرحتنا".[26] وهنا يتوحد صوتها بصوت أيوب، تعبيرًا عن الحجم الكبير للفرح مجتمعًا في اثنين.

---

[20]. طه، **من التماس إلى الانزياح**، 97.

[21]. أبو خضرة، **الأعمال الشعرية، ج1**، 108.

[22]. م.س، 109.

[23]. يرى حسين حمزة أن بئر الماء انعكاس للبيئة الرحمية التي تخلق الأشياء من جديد، مثلما تشكل أيضا المطهر. انظر: **العين الثالثة**، 42-43.

[24]. أبو خضرة، **الأعمال الشعرية، ج1**، 112.

[25]. يلاحظ أن الشَعر بالنسبة للرجل قد يعني القوة أو الرجولة، ففي جزّ شعر شمشوم على أيدي الفلسطينيين ما أدى إلى أسره، وفي جز ناصية الأسير عند العرب، ثم إطلاق سراحه، إهانة له ومس برجولته وفروسيته.

الصوت الثالث في القصة هو صوت أيوب، ونسمعه بعد أن شفي وتخلى عن مرضه، مما يعطي قوة وعافية:

"**انظري لمياء، يا لمياء، قد حلّ الرضا/ أنظري لمياء، يا لمياء، قد حان الصفاء/ ... اسجدي لله يا لمياء إجلالا وشكرا/ واسأليه أن يعيد الشَعر شلالا مضاء/ وأنا سوف أصلّي هذه الليلة حتى الصبح إجلالا وشكرا**".[27] يلاحظ في هذا الصوت الصورة التراثية المألوفة لأيوب كعابد يتوجه إلى الله، ويشكره على نعمه، كما يلاحظ أنه توجه أولا إلى لمياء، الزوجة التي ضحت من أجله، ليبشرها بالبرء، وليطلب من الله أن يعيد إليها شَعرها المجزوز.

تنتهي الحكاية بعودتين: عودة الشَعر إلى لمياء، وعودة أيوب[28] إلى الورد، مجازا يحمل كل أشكال البرء والصفاء، وهو حاضر في العنوان، وفي بداية القصيدة، وفي نهايتها، متخذا من هذه الحركة الدائرية شكلا متكاملا للنهاية السعيدة.

إجمالا لهذا المحور القصصي، يمكن ملاحظة توظيف تقنية الإغراب في الحدث والشخصية، وتعدد الأصوات في منظومة السرد،[29] وشيوع توظيف الحكاية التراثية بشخوصها التاريخية والدينية والشعبية، مما ينمي الحركة الدرامية داخل القصيدة، [30] ويدفع بالحدث إلى مستوى التتابع السببي، وتعيينه نقطة ارتكازية في سيرورة الحبكة تأزما أو انفراجا.

---

[26]. أبو خضرة، **الأعمال الشعرية، ج1**، 114.

[27]. م.س، 113-114.

[28]. يشير إبراهيم طه إلى المعنى المعجمي للفعل آب (أوب) التي اشتق منها أيوب، بحيث يحيل إلى الرجوع والتوبة. انظر: **من التماس إلى الانزياح**، 88.

[29]. يمكن اعتبار قصيدة "أميرة الصباح" نموذجًا تقليديًا للأقصودة التي يغلب عليها الضمير الثالث، وهي حكاية أميرة تغرم بأمير، يغيب عنها، وفي النهاية يلتقيها، لكننا لا نعدم صوته أيضا، وإن كان على مساحة نصية محدودة. انظر عنها: فاروق مواسي. عرض ونقد لقصيدة أميرة الصباح. **مواقف**، 1، شباط، 1990، 45-48.

[30]. يرى صلاح فضل أن الدرامية تبدأ بإعطاء ثمارها، عندما تحرص على إقامة منظور يحدد المسافة بين الذات والآخر، ويجسد بعدها في فعل وعي مقصود بتحولات الذات أولا وطبقاتها المختلفة، والمسافات التي تصلها بالآخر المشتبكة معه، ثم لا تلبث أن تخطو نحوه في فعل عبور موقوت إلى موقفه لرصد المنظور ذاته عكسيا

2. الرمز السياسي ولعبة الخفاء والتجلّي

يعرّف غي روشيه (Guy Rocher) الرمز على أنه شيء ما يأخذ موقع شيء آخر، أو شيء ما يحلّ محلّ شيء آخر أو يذكر به. ويحتاج الرمز إلى ثلاثة عناصر: الدال وهو الرمز نفسه، والمدلول وهو الشيء الذي يحلّ محل الدال، والدلالة وهي العلاقة بين الدال والمدلول، والصلة التي يجب أن ترى وتترجم أو تؤول عن طريق الشخص أو الأشخاص الذين يتعلق بهم الرمز.[31]

ومن جهة أخرى "صناعة الرموز تتبع آليات أقل كثافة وأكثر شفافية تهتم بالتوصيل الدلالي والشعوري، ولا تعتمد على مجرد الإيحاء المبهم العميق".[32] إن فكرة التوصيل تقابل فكرة التواصل، ففي حين تسعى لغة التوصيل إلى تبني اللغة الجاهزة دون أن يشارك في تشكيل مرجعيتها الوظيفية، تسعى لغة التواصل إلى الانحراف عن الموروثات اللغوية الجاهزة، من أجل صياغة تجربة ذاتية، وذلك بواسطة خلق لغة رمزية مكونة من شيفرات لغوية وبنيوية ونفسية، تحتاج قارئًا عارفًا ليقوم بفكها عبر فعل القراءة.[33]

من هنا ينبغي التعامل مع نوعين من الرموز في شعر ابو خضرة: رموز ظاهرة ورموز خفية.

ففي "**قصيدة ترابية**"، من مجموعة كتابات على طريق الوصول" رصد لمسلسل قصف الطائرات للبيوت والأطفال كل يوم، وتصوير لرد فعل المشاهد العربي الذي يعتاد على هذه المشاهد المفجعة في وسائل الإعلام: "**تنفضنا بقسوة/ في أعمق الأعماق/ تهزّنا برعشة باردة/ من الجبين للقدم/ دقيقة، دقيقتين/ ساعة، وساعتين/ وتنتهي/ وتبتدي هناك من جديد/**

دون توهم اللبس به، بل على أساس إبراز التمايز بين المنظورين واشتباكهما الضوئي في نقاط تماس هي التي يتم احتدام البؤرة الدرامية فيها وتوهجها. انظر: فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**، 86.

[31]. غي روشيه. الرمزية والفعل الاجتماعي. **سحر الرمز**. ترجمة: عبد الهادي عبد الرحمن. اللاذقية: دار الحوار، 1994، 133.

[32]. فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**، 80.

[33]. انظر: طه، **من التماس إلى الانزياح**، 20-21.

قذائف تسقط كل يوم/ هنا/ هناك/ عندنا/ وعندهم".[34] فاللغة هنا تقريرية مباشرة تخلو من الرمز.

أما بالنسبة للرموز، فنراها من خلال توظيف الإشارة، أو توظيف الرمز. " يختلف الرمز، كشكل من أشكال نظام الترميز، عن الإشارة في تعددية المرموز إليه. فالإشارة تقود إلى مشار إليه محدد، والرمز يوجه القارئ إلى دلالات متعددة من المرموز إليه".[35] تعتبر الإشارة رمزا ظاهرا، لأنها لا تحيّر القارئ، ونجد منها أشكالا مختلفة، كالإشارة إلى الزمان والمكان والشخصية. ومن الإشارات الظاهرة المتكررة التي نجدها في معظم مجموعات أبو خضرة الشعرية موتيف "الشرق". هنالك موقف واضح للشاعر من الحضارة الشرقية، فهي تمثل الطهر والأصالة، ففي قصيدة "**شرقنا المجيد**" ينسجم العنوان مع استهلالية النص: "**تظل في أعراقنا البداوة/ تشدّنا عبر حدود الفطرة الندية/ إلى سفوح الحب والعطاء/ ننفض في ظلالها حضارة القشور/ حضارة الأقنعة العصرية/ حضارة البترول والحديد**".[36]

هذا الموقف مرتبط بزمكانية محددة، فهو إيجابي في الزمن الماضي، ولكنه سلبي في الحاضر.[37] كما أنه جميل حتى لو كان هذا الشرق حاضرا في الغرب، كما هو الحال في الأندلس. فالتعامل مع الأندلس، عند ذكر الماضي، حافل بالصورة المشرقة للحكم العربي لهذه البلاد،

---

[34]. أبو خضرة، كتابات على طريق الوصول، **الأعمال الشعرية**، ج1، 97.

ينتهي المقطع بالكلمات هنا هناك عندنا وعندهم بكتابة عمودية متدرجة تصويرا حسيا لشكل القذيفة وهي تسقط بشكل عمودي متدرج. وهذا يتماثل مع تعبير بدر شاكر السياب عن المطر بكتابة كلمة مطر أربع مرات بشكل عمودي تمثيلا لصورة المطر وهو يتساقط. عن توظيف الهيئة الطباعية في الشعر الحديث، انظر: فهد أبو خضرة. الإغراب في الشعر الحديث. **دراسات في الشعر والعروض**. كفر ياسيف: دار الجيل، (د.ت)، 17-32.

[35]. طه، **من التماس إلى الانزياح**، 69.

[36]. أبو خضرة، الندى والآقاح، **الأعمال الشعرية**، ج1، 218.

[37]. انظر إبراهيم طه. القديم والجديد بين الحنين والضجر. **البعد الآخر- قراءات في الأدب الفلسطيني المحلي**. الناصرة: رابطة الكتاب والأدباء الفلسطينيين، 1990، 60- 74.

وما نجم عنه من عمران: "**واذكر عهود الفاتحين وعزّهم/ واسرد مواقعهم على الأحفاد/ ... واسأل سرير الملك عن خلصائه/ من عبد شمس أو بني عباد/ ...ما زال في الحمراء يعبق طيبهم/ ويضوع عبر مشارف الآباد/ والجامع المعمور يشهد بالذي/ شادت سواعدهم من الأمجاد**". [38]

ولعلّ قصيدة "**مشاهد أندلسية**"، من مجموعة "كتابات على طريق الوصول"، تجسد بأصواتها المتباينة زمنيًا، عمق الهوة بين الماضي والحاضر. لكن هنالك مواضع أخرى، ظهرت في مجموعة "النسور"، يجسّد الشرق فيها علاقة مكانية مع الغرب. والغرب فيها مقصور على الضفة الغربية للنهر، والشرق هو الضفة الشرقية لنهر الأردن. في قصيدة "**حكايات الغرب والشرق**" يخاطب الشاعر النهر: "**ألا أيها النهر قف والتفت/ إلى الغرب/ حيث يمدّ الأباه/ جسورا إلى الشمس، ملء المدى/ وعانق بهم أغنيات الحياة/ وطمئن غد الشرق أنّا هنا/ إذا لان أبناؤه، الصامدون/ وأنا الحماة لأمجاده/ وأنا البناة لما يهدمون**". [39] هنا تظهر الدلالة الحرفية للرمز، فالشرق يشير إلى الدول العربية المتخاذلة، مقابل الغرب الذي يشير إلى بطولات الفلسطينيين. وفي قصيدة "**ذلك الشرق**" التي تأتي على التتابع مع القصيدة السابقة، يقول أبو خضرة: "**ذلك الشرق الذي تاهت به ساحرات الروح في أرض المحال/ ما اهتدى إلا إلى الوهم ولا عرفت أقدامه غير الضلال**". [40] فالشاعر يتبنى الفكرة النمطية التي يرويها الغرب عن الشرق، ويسترسل في فكرة القصيدة السابقة.

تطورت دلالة الشرق مقابل الغرب في مجموعة "مسارات عبر الزوايا الحادة"، فالشاعر يرصد فكرة الشرق عن الغرب، من خلال قصيدة "**من شاعر شرقي إلى عاصمة غربية**" قائلا عن الشرق: " **أنا من أرض خراب/ أنا من أرض النبوءات التي ضاعت بها/ كل أسباب الرضا من ألف عام**"،[41] وعن الصورة النمطية للشرق عن الغرب: "**كم أعادوا عنك في أرضي**

---

[38]. أبو خضرة، الندى والآقاح، **الأعمال الشعرية**، ج1، 196-197.

[39]. م،س، 167.

[40]. م، س، 168.

[41]. فهد أبو خضرة. **مسارات عبر الزوايا الحادة**. الناصرة: منشورات مواقف، 1998، 87.

حكايات قديمة/ وأشاعوا أنك الوكر الذي يرفع رايات الجريمة/ والذي يكفر بالحق ويرضى بالضلال/ أتراهم قد رأوا ما لا ترى عيناي فيك؟"،[42] ويتغير موقف الشاعر ليقول: "**ها أنا اليوم إلى الشرق أعود/ رافضا كل الخرافات إلى الشرق أعود**".[43]

إن الإشارة تحيل إلى دلالة واضحة أو مرموز إليه محدد. فقراقوش يشير إلى الحاكم المتسلط،[44] ومجد الزمان الجليلي[45] وأيوب الجليلي[46] يشيران إلى الجليل، كما تشير حدود البرتقال إلى يافا وفلسطين.[47] يحيل ملك الجن إلى سلطة المستعمر الأجنبي، ومملكة الرمل إلى الصحراء العربية،[48] ويحيل الوحش إلى المعتدي الغاصب، في حين يرمز الفتى إلى المخلص المنتظر ممثلا بجيل الشباب والفتوة.[49] ويحيل الخفاش إلى قوى الظلم والظلام، والعشرون خريفا إلى الفترة الزمنية بين النكبة والنكسة،[50] والخمسون عاما إلى عمر النكبة تقريبًا، حتى تاريخ كتابة قصيدة "الفصل الأخير في سيرة الوزير قراقوش" عام 2000.

في مقدمة مجموعة النسور، يقول جورج قنازع عن أسلوب أبو خضرة: " أسلوب متمهل، بعيد عن المباشرة والصخب اللفظي، رومانسي تغلفه ضبابية مقصودة". [51] وهذا يشير إلى الميل

---

[42]. م،س، 90.

[43]. م، س، 91.

[44]. انظر: أبو خضرة، **الفصل الأخير من سيرة الوزير قراقوش**، 244- 248.

[45]. م، س، 247.

[46]. انظر قصيدة "أيوب الجليلي يعود إلى الورد" من مجموعة "كتابات على طريق الوصول"، **الأعمال الشعرية**، ج1، 106- 114.

[47]. انظر قصيدة "أبواب المدينة وتحولات السؤال" من مجموعة "كتابات على طريق الوصول"، **الأعمال الشعرية**، ج1، 92.

[48]. انظر قصيدة "حكاية للجيل القادم- ملك الجن ومملكة الرمل"، **حلم ليلة ربيعية**، 33- 37.

[49]. انظر قصيدة "الفتى والوحش"، **مواقف** 44-45، 5- 8.

[50]. انظر قصيدة "هوامش على قصيدة قديمة" من مجموعة "كتابات على طريق الوصول"، **الأعمال الشعرية**، ج1، 27- 29.

[51]. قنازع، **الأعمال الشعرية**، ج1، 126.

إلى الرموز الخفية، رغم أن معظم قصائد هذه المجموعة تتحدث عن الانتفاضة وأبعادها السياسية.

فعن أطفال الحجارة، لا يصرّح الشاعر بكلمة حجر، ما عدا تقسيم المجموعة إلى مرحلتين: في انتظار العصر الحجري، وأناشيد العصر الحجري. وكأن هذه التسمية التلميحية كافية للإشارة إلى ثورة الحجر والانتفاضة، لذا يخاطبهم بصورة خفية:

إنّها قصــة أبطــال حـدَوا موكـبَ الأضواء منشورَ اللواء
بصمــودٍ هـزّ أحداقَ المنـى وزنـودٍ ألهبـت حلـمَ اللقــاء
يا نسور الحق يا من خلّدوا في ضمير الدهر أسرار العطاء
لن يكــون الغـد إلا صورة منكم، تشرق عـزمًا ومضـاء[52]

وإذا كان الشاعر قد تحدث هنا عن موصوف حسي، فقد نجد له حديثًا عن ظل لمحسوس، كما في قصيدة الندى والآقاح، حيث يقول: "**ظلٌّ يطوّف في المدى/ همساته بوح الصباح/ واللون من لهب الأصيل ومن معانقة الجراح/ ماذا وراء طوافه/ في حومة القدر المتاح؟/ أتراه يزرع قِبلةً/ في كل ركن مستباح؟**". [53]

إن الظل قد يعني المشرّد الفلسطيني الحالم بمكان يستقرّ فيه، حيث تسكن شخصيته المعاناة والأمل، ولعل تشردّه في البلدان العربية، محاولة لإيجاد وطن بديل مؤقت، يجتمع إليه المشردون، كما تجمع القبلة المصلين أو الحجّاج. إن وصف الطرف المحكي عنه بالظل، مناسب جدا لفكرة البحث عن وطن بديل للأصل، فالظل إشارة إلى طرف حقيقي تم تغييبه، وإن كان يحمل شكلا من صفاته وشخصيته. الحديث عن الظل أشبه بخرافة: " **ويقال عنه خرافة/ ويقال تحمله الرياح/ ويقال.. لكنّ الندى/ سيظل يحلم بالأقاح**". [54]

---

[52]. أبو خضرة، النسور، **الأعمال الشعرية**، ج1، 162.

[53]. أبو خضرة، الندى والآقاح، **الأعمال الشعرية**، ج1، 183.

[54]. م، س، 184.

ترتبط العلاقة بين الندى والآقاح باقتران حسي وتعتمد على علاقة أصل بأصل. ولذلك يشكل العنوان الحالة الأصلية في رحلة التطواف، وهذا ما تدعمه الأقوال حول الظل بأنه خرافة، ويخدم الاستفهام مبدأ التشكيك في جدوى الفعل، مما يعني أن البديل الحقيقي هو التعامل مع الأصل. فالندى يسعى إلى تحقيق حالة حلمية بالوصول إلى الأرض حيث الآقاح، والظلّ يسعى إلى مكان (قبلة) يتسم بالقداسة، ويجتمع فيه من هم في الشتات. يحيل هذا الرمز إلى هذه الإمكانية من التأويل، ويحيل انغلاقه وضبابيته على إمكانيات أخرى محتملة. [55]

في قصيدة "**أميرة الصباح**" رمز غامض. من هي تلك الأميرة التي يعشقها الناس، ويطمح إليها الأمراء، ويسعون إليها جاهدين متجاوزين الصعاب في سفر طويل، [56] "**ولم تزل معشوقة/ أميرة الصباح/ لكنها منذ التقت أميرها/ عزّت على القلوب والعيون**". هل هي القصيدة التي تصبح ملك قارئها، بعد كتابتها؟ أم هي الأرض التي يحلم بها أبناؤها؟ فإن تحقق اللقاء امتنعت وعزّت على الطامعين. وقد تكون حواء الأرضية، يسعى إليها آدم وغيره، فإن نالها ووصلها بالزواج، لم تعد لغيره. يبدو الرمز السياسي أكثر حضورا من غيره، فالأميرة يعشقها أمير في غربة البحار، وهو مشرد جريح، وهي تنتظره وتفتح ذراعيها للقائه، وحين تلتقيه، تعز على طلابها، وهذه إشارة واضحة إلى أن أميرة الصباح هي فلسطين، وإن حلم العودة لمشردي الشتات، يبقى هو الصباح الذي يحلم به أمير البحار، حين تطأ قدماه تراب الوطن، ويتحقق حلم العودة. [57]

في قصيدة "**انتقام**" حالة جدلية فلسفية، يرمز المغني إلى صوت الظلم والوهم، ويمثل الحالة الفردية، في حين ترمز الجوقة إلى النور وتمثل الحالة الجماعية. من ضرورات الإنشاد أن يكون انسجام بين المغني والجوقة، لكن ويا للمفارقة! كل يغني على ليلاه!. تنتهي القصيدة بتداخل بين الأصوات وبقاء الصوتين: "**وتبقى الشمس/ يبقى الوهم/ تبقى الشمس/ والظلم**".

---

[55]. يرى إبراهيم طه إمكانيات أخرى للتأويل، مثل العلاقة بين الإنسان وذاته، أو الإنسان والطبيعة، خصوصا في زمن مادي توسعت فيه فجوة القطيعة بين المادة والروح. انظر: طه، **من التماس إلى الانزياح**، 72- 73.

[56]. عن موتيف السفر وعلاقته النفسية والفلسفية بالشاعر انظر: دافيد صيمح. ُقفة مع المسافر الأبدي. **الأعمال الشعرية**، ج1، 291- 294.

[57]. انظر تحليل فاروق مواسي: عرض ونقد لقصيدة أميرة الصباح. **مواقف** 1، 45-48.

[58] هل ترمز القصيدة إلى الصراع بين الفرد مقابل المجموع؟ قد يكون هذا صحيحًا، وقد ترمز إلى الصراع بين الخير والشر، وبين العتمة والنور، كما يمكن أن تحيل إلى الكلمة الشعرية المغناة ودلالتها من خلال سياقها الإبداعي.

في مستهلّ قصيدة "**هكذا أيها النهر**" نقرأ إهداء:" **مهداة إلى النهر الأكبر الذي يضم الروافد المختلفة، وإلى كل نهر آخر، كبيرا كان أو صغيرا، يحاول أن يضمّ إليه روافد متعددة**". [59] في هذه العتبة النصية حالة من تشظي دلالة النهر كرمز. لغة الخطاب المقدماتي في هذا الإهداء تحيل إلى أكثر من إمكانية للتأويل. تمضي الروافد "**ويمضي بها النهر في وحدة/ تردّ الزمان وتحيي المنى/ ليعلن للبحر أن الوعود/ تخبئ كل جناها لنا/ وأن الغد الحرّ مهما نأى/ سيولد من قدس أرضي هنا**". [60] تحيل القدس إلى دلالات سياسية ودينية. النهر أيضا كما البحر حد سياسي لفلسطين. فإذا كان النهر الأكبر يرمز إلى النيل ومصر، وفكرة الوحدة العربية فهذا احتمال ممكن، في حضور هذه المعجمية من الحقل الدلالي. إن فكرة الروافد والأنهار الصغيرة تشير إلى التعددية الحزبية والفصائل التي تشكل مركبات المرجعية السياسية. يمكن للنهر الأكبر أن يرمز إلى التيار الإنساني الذي يستقطب شعوبًا وأديانًا، وهذا ينسجم مع طروحات الواقع النصي.

إجمالا لهذا المبحث، نذكر أن الدلالات السياسية عند أبو خضرة، اتخذت عدة طرائق تعبيرية: فمنها الأسلوب المباشر الشفاف، حيث خلت اللغة من رمزيتها. ومنها الإشارة، وهي شكل من أشكال الترميز، يحيل إلى إمكانية ضيقة ومحددة في استقراء المعنى الأدبي. ومنها الرمز بفضائه الضبابي المنغلق، الذي يفتح في القارئ آفاقًا في سيرورة التأويل، ويثمر عن عدة دلالات ممكنة.

3. الرموز الدينية المسيحية - موتيفات الخلاص، الفداء والتعاليم.

---

[58]. أبو خضرة، **الأعمال الشعرية**، ج1، 34.

[59]. أبو خضرة، **مسارات عبر الزوايا الحادة**، 75.

[60]. م، س، 77.

لا يخلو شعر أبو خضرة من الإشارة إلى بعض الرموز الإسلامية،[61] لكن الرموز المسيحية تشغل الحيّز الأكبر في شعره. ويمكن رؤية ذلك من خلال نظرة خاطفة إلى بعض عناوين قصائده: **طعم الألوهية، ميلاد جديد، ويزهر الصليب، النبي الجديد، رؤيا نبي قديم، المخلّص، من رسائل التلميذ الرابع عشر(3 قصائد)، في البدء كانت الكلمة، صوت صارخ ليس في البرية فقط، شاعر في مغارة التجليات**.

يمكن تقسيم دلالات العناوين إلى ثلاثة محاور: محور النبوءة بقدوم المخلص، محور الفداء، محور التعاليم الدينية.

في المحور الأول تظهر فكرة الميلاد وقدوم المخلّص والصوت الصارخ من البرية الذي يلمح إلى قرب تحقيق النبوءات. يتحقق ذلك من خلال التواصل بين القديم والجديد، الماضي والمستقبلي. يعتبر الواقع المأساوي حافزا واستقراء لقدوم المخلّص: "**وقلنا في غد يظهر/ مسيح طيّب خيّر/ يقود العالم العاتي/ إلى ميعاده الأخضر/ أأنت مسيحنا الخيّر؟**".[62] والغد في مفهوم الشاعر لا يعبر عن القريب، فهو يشكك في أن الوقت قد حان لظهور المخلص، ففي قصيدة "**أيها القادم**" يقول:"**أيها القادم في مركبة الشمس إلى أرض الفداء/ لم يحن وقتك بعد/ ها هنا في قمة الأحقاد والويل المعاد/ لم تزل تنتظر الأيام نيرون الجديد/ علّها تُحرق في ذاكرة الحاضر روما: والرماد يبرئ الأعين من داء طواها ألف عام**".[63] والشاعر هنا يتنبأ بويلات قادمة وبنيرون جديد، وأن الأزمة تحتاج إلى المزيد من الضيق والاشتداد قبل أن يأتي الفرج.

---

[61]. تظهر الألفاظ المستعارة من الحضارة الإسلامية تحديدا بشكل قليل، ومنها: "المريدين"، 5؛ المورين قدحا، 59 في **مسارات عبر الزوايا الحادة**؛ المهدي والهادي، 19، قصة أيوب، رغم ورودها في الكتاب المقدس، في قصيدة أيوب الجليلي يعود إلى الورد، 106 في **كتابات على طريق الوصول**؛ الحلول، مؤمنة وكافرة، 138، آياتها بجوامع الكلم، 157 في **النسور**؛ قِبلة، 183، عهود الفاتحين، 196، العدل خالية مجالسه، 199 في **الندى والآقاح**؛ صلى وصام ويشكو الله ويسترحم، 302، وفي محرابك القدسي، 378، في **الزنبق والحروف**.

[62]. أبو خضرة. الزنبق والحروف، **الأعمال الشعرية**، ج1، 378- 379.

[63]. أبو خضرة، كتابات على طريق الوصول. **الأعمال الشعرية**، ج1، 73.

لكنه من جهة أخرى يستعجل قدومه في موضع آخر. ففي قصيدة "**النبي الجديد**" عتاب لطيف للمخلّص، بسبب تأخر قدومه: "**أتقبع في دروب الصمت/ ترقب ظلنا المجهد/ وتحلم أن يطل الفجر/ من إرهاقنا الأسود؟**". [64] فالشاعر يتحدث عن حالة من اليأس وصل إليها الناس، بحيث فقدوا البوصلة، وتساوت عندهم القيم المتناقضة، ولهذا فهو يستحث النبي الجديد بالقدوم: "**وأنت نبينا المقدام/ تبقى للهدى علما/ فحرّكْ نبعنا المغمور/ هُزّ السيف والقلما/ وهات نبوءة الأجيال/ تبني بعض ما هُدما**". يبدو أن الشاعر يتجه نحو التشاؤم كلما مرّ به العمر، فقصيدة "**النبي الجديد**" كتبت قبل قصيدة "**أيها القادم**" بما يقارب ثماني سنوات، [65] وقد صدرت قبل بداية الانتفاضة، ولعل إخفاق الانتفاضة في تحقيق مكاسب سياسية كبيرة، والواقع السياسي الفلسطيني المتأزم، جعل الشاعر يرجئ فكرة الخلاص، ويرى أن الظروف ليست مواتية بعد لقدوم النبي الجديد.

في قصيدة "**المخلّص**" يتعرض أبو خضرة إلى انتظار المخلّص وإلى من ينكرون قدوم المسيح، ويعتبرونه حدثًا ماضيًا:"**واليوم يا هادينا المجيد/ من قال "كان" جرّح الوتر/ وشوّه النشيد**".[66] ويسهم ضمير الجمع كميّا في التفوق على صوت الفرد المتشكك بما هو كائن. ويتابع الشاعر بالصوت الجماعي: "**عيوننا إلى الغد المضاء/ إلى الربيع الدافئ النضير/ إليك في تألق المصير/ تغمر هذي الأرض بالعطاء**".[67]

في قصيدة "**شاعر في مغارة التجليات**" يعود بنا الشاعر إلى مكان ظهور العذراء، ويتحف القارئ بأجواء دينية وطقوس عبادة مليئة بالشموع والخشوع والترانيم والصلوات والتعميد والطهارة والأنوار، تنتهي بصوت ينادي المسيح أو المخلّص الجديد ويخاطبه: "**أنت الطريق/ ومنك سيبدأ هذا الزمان/ وترفع عينيك نحو الأعالي/ وتمضي خطاك/ بعزم وحزم/ ويولد في**

---

[64]. أبو خضرة/ الندى والآقاح، **الأعمال الشعرية**، ج1، 187.

[65]. صدرت "الندى والآقاح" عام 1986، وصدرت "كتابات على طريق الوصول" عام 1994.

[66]. أبو خضرة، الندى والآقاح، **الأعمال الشعرية**، ج1، 84.

[67]. م، س. 17.

الشرق عهد جديد".[68] وهنا تقتصر الولادة والخلاص على الشرق، في حين كان التوجه في قصيدة "**إلى العام الجديد**" إلى خلاص العالم عمومًا. فهل يعكس هذا التخصيص تطوير نظرة مغايرة للعالم الغربي، بحيث يراه الشاعر، بعد ستة وثلاثين عاما من تاريخ القصيدة السابقة، خارج دائرة الخلاص؟ وهل الغرب هو "نيرون الجديد" الذي أشير إليه في موضع سابق؟

يأتي أحيانا ذكر السيد المسيح بالتلميح، ففي قصيدة "**أغنية للقدس- المدينة الخالدة سيدة الأرض**"، يكنى المسيح بالعبارة" **بقدرة هذا الذي فيك كان**". ترد هذه العبارة في بداية كل مقطع، بحيث تشكل تكرارا ارتكازيا، يسهم في توالد دلالات جديدة في كل مقطع من مقاطع القصيدة، وتنتهي القصيدة بنفس العبارة:"**وأنت تظلين سيدة الأرض/ فوق النوايا/ تردين كل الحراب التي توجه نحو العيون/ وتخترقين الحصار/ وتعطين للعاشقين والساهرين/ خلود الرضا والأمان/ بقدرة هذا الذي فيك كان**". [69] تعكس الدائرية تكريسًا للفكرة وهي أن القدس تحيا وتصمد بقدرة وبركة السيد المسيح، بحيث أن الدائرية تعني المسار الحتمي المرسوم والمقدر، والذي لا خروج عنه. عدم تسمية المسيح بالاسم الصريح يضفي نوعا من الغموض، وهو غموض مطلوب في تصميم طقوس القداسة، لأنه يسهم في رسم الأبعاد الغيبية للفكرة.

في المحور الثاني، محور الفداء، تتجلى جدلية الموت والحياة. يستحضر الشاعر في وعيه الإيماني المسيحي فكرة الصلب، وما قدّمه الفادي من أجل تطهير العالم من خطاياه. حيث تبدأ الحياة بالموت والتضحية، ويبقى قدوم المخلّص ميعادًا جديدًا. من هنا يزهر الصليب، وفي الصلب موت وفناء، وفي الإزهار حياة ورجاء:" **يا أبتاه/ ميعادك المزروع في الشفاه/ نحمله في جرحنا صلاة/ ولهفة عارمة الحنين/ يشدّنا/ لو أننا نراه/ على سفوح العدم المضاء/ لو أننا نراه/ يسكب في أعراقنا اليقين/ أو يزهر الصليبُ بالرجاء**". [70]

---

[68]. أبو خضرة، شاعر في مغارة التجليات، **مواقف** 24-25، 251. يلاحظ أن القصيدة نشرت عام 2000، وهو عام احتفالي بالنسبة للعالم المسيحي.

[69]. أبو خضرة، **مسارات عبر الزوايا الحادة**، 6.

[70]. أبو خضرة، البحث عن أجنحة، **الأعمال الشعرية**، ج1، 285.

في قصيدة "إحمل إصرارك واتبعني" ينظر الشاعر إلى الصليب بطريقة مغايرة، فهو يحذف كلمة الصليب، التي وردت في قول المسيح لتلاميذه:"من أراد أن يتبعني فليزهد في نفسه ويحمل صليبه ويتبعني" [71] والتي ترمز إلى المعاناة، ويستبدلها بكلمة الإصرار التي تحمل مفهوما مغايرا، وتشير إلى حتمية وضع حد للمعاناة التي طال عليها الأمد. وربما كانت الانتفاضة الفلسطينية هي المخلص الذي يمكنه وضع حد للمعاناة من خلال الإصرار. [72]

وفي قصيدة "كتابات على طريق الوصول" استهلال شعري حول موتيف الفداء:" **صُلبتَ وقدّمت الفداء فهل ترى/ قيامك يرتاد الصباح المعطّرا/ أم أنك تبقى في الوجود ضحيّة/ تُردّ وتستثنى وتنفى وتزدرى**". [73] وفي هذا الاستهلال تساؤل ينبع من غياب الجواب بشكل مطلق، لأن الأمور العقائدية لا يمكن حسمها بشكل يقيني. فالصلب والفداء والقيامة لا تعني شيئا بدون رمزيتها، ولعلّ المقصود بها هو الحركة المقابلة في الطرف الثاني، أي حركة القدوم والخلاص، وهذا ما توضحه نهاية القصيدة، التي تحيل بعنوانها إلى الفكرة:" **وأرحلُ للفجر حتى الوصول/ فهل يرحل الفجر يوما إليّ؟**". [74]

في المحور الثالث، محور التعاليم المسيحية، تظهر قصائد تحمل التسمية "**من رسائل التلميذ الرابع عشر**"، وهي ثلاث قصائد، اثنتان في "**كتابات على طريق الوصول**" بعنوانين فرعيين: "**لا تقولوا**"؛ "**هكذا يكون**". والثالثة في "**مسارات عبر الزوايا الحادة**"، بعنوان فرعي "**نقوش على وجه الريح**". "كان للمسيح اثنا عشر تلميذا، فلماذا التلميذ الرابع عشر؟ لعل الشاعر تحاشى الرقم الثالث عشر وما فيه من تطيّر وتشاؤم: فقد رأى البعض أن عدد التلاميذ مع المسيح هو ثلاثة عشر، وكان الثالث عشر هو يهوذا الأسخريوطي الذي باع سيده بثلاثين من الفضة". [75] في قصيدة "**لا تقولوا**" نهي عن القول كبديل للفعل "**يعيد الفجر ما كانَ**". فقد تم

---

[71]. **إنجيل لوقا**، 16: 24.

[72]. انظر: قنازع، مقدمة النسور، **الأعمال الشعرية**، ج1، 122.

[73]. أبو خضرة، كتابات على طريق الوصول. **الأعمال الشعرية**، ج1، 15.

[74]. م، س، 17.

[75]. انظر: حنا أبو حنا. مقدمة كتابات على طريق الوصول، **الأعمال الشعرية**، ج1، 12.

انتظار ألف فجر دون نتيجة، "**القول إعلان بأن الحلم مشلول/ وأن العهد باد/ ... من له الرؤية لا الرؤيا/ ...هو من ينقل هذا الجبل الأعمى/ ومن يمشي على الماء/ ومن ينقذ الحلم الذي يكبر/ من ليل طويل**".[76]

تعاليم التلميذ الرابع عشر تقول: الرؤية لا الرؤيا هي التي تحقق المعجزات، وتعجل بقدوم الحلم. وبكلمات أخرى: الرؤية تحقق الرؤيا. وهذه دعوة لإخضاع العقيدة إلى منطق العقل، وهي رؤية معاصرة، تستمد من تطورات الحياة وتعقيداتها منطقها ومقوماتها.

في قصيدة "**هكذا يكون**" تكريس للتعاليم الدينية حول ولادة المسيح ودورة حياته بضمير الجمع. وهنا التجديد في الرواية، إذ إن الشاعر يعبر عن ظاهرة جماعية كلها تجسيد لولادة المسيح:"**من أول الزمان قيل/ هكذا يكون/ يموت قبل الضوء في مغارة/ من وهبوا نفوسهم لله/ ويولدون، بعد، في مغارة/ تولد من أضوائها الحياة**".[77] المؤمنون الذين ماتوا في العتمة، يولدون من جديد، من نفس المغارة النورانية التي ولد فيها المسيح. هذا التواصل الروحاني بين المؤمنين ونبيهم، هو البشارة التي يشعل المجوس من أجلها شعلتين: شعلة لولادة المؤمنين، وأخرى لولادة المسيح، وبعدها تتحقق الأمنيات بالعطاء والبناء.

الشاعر هنا يجسّد ولادتين، ولادة جماعية للمؤمنين، تضاف إلى الولادة الفردية ممثلة بشخص السيد المسيح، وهي بلا شك تعليمة جديدة، تعبر عن الاتحاد الروحاني بين الطرفين، وتعطي في الوقت نفسه قيمة للجماعة المؤمنة.

في عنوان القصيدة "**نقوش على وجه الريح**" إشارة إلى حالة تكاد تكون مستحيلة: كيف يمكن أن ننقش على وجه الرياح؟، تتحدث القصيدة عن حالة من العبث والواقع المرير المحاط بالشوك والنار، وعن غياب صفات المسيح بين الناس:"**أين منكم من إذا قدّمتم شوكا له/ قدّم وردا/ من إذا أخطأ بارك/ من يعفو عن الضعف ولا يحمل حقدا**".[78] ويحيلنا التلميذ الرابع

---

[76]. أبو خضرة، كتابات على طريق الوصول. **الأعمال الشعرية**، ج1، 26.

[77]. م،س، 78.

[78]. أبو خضرة، **مسارات عبر الزوايا الحادة**، 40.

عشر إلى مقولته السابقة "لا تقولوا" ولكن بإسناد مقولة جديدة:" **لا تقولوا: هو في الغيب ولن يولد فينا/ لا تقولوا: هو فرد، وسيبقى أبد الأيام فردا**". [79] فالتعليمة الجديدة تركز على ولادة المسيح ولادة داخلية في نفس كل واحد، وهذا يعني أن الولادة جماعية وداخلية، مما يغيّر من المفهوم التقليدي لولادة السيد المسيح وقدومه من جديد.

إجمالا للرموز المسيحية في شعر أبو خضرة، يمكن ملاحظة توغل الشاعر في النصوص المقدسة، متكئا على إشاراتها وقصصها ورموزها، مستعيدا ومعيدا صياغتها في سياق تعبيره عن أزمته الذاتية والموضوعية.[80] هذا الانفتاح جعل الشاعر يلتحم برموزه، في سياق مواجهته مع وضعه كإمكانية مفتوحة للخلاص، أي بوصفها عناصر حية وقادرة على التفاعل الجدلي مع وضعه من جهة، ومع تحولات وضعه من جهة أخرى، وهذا الأمر الذي أبقى تلك الرموز في حالة انفتاح دلالي مستمر. [81]

---

[79]. م،س.

[80]. انظر: كامل صالح. **الشعر والدين- فاعلية الرمز الديني المقدس في الشعر العربي**. بيروت: دار الحداثة، 2005، 390.

[81]. انظر: الحميري. **الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية**، 285.

إجمال واستنتاج

استعرضت هذه الدراسة ثلاثة محاور في شعر أبو خضرة، فقد قامت برصد الأسلوب القصصي في شعره، وكشفت عن دلالة الرمز السياسي وأشكاله، ثم قامت باستقراء الرموز المسيحية وموتيفاتها في أشعاره.

توصلت الدراسة إلى توظيف الشاعر لمجموعة من العناصر التي تعطي نوعا من الحركة الدرامية داخل الأقصودة، ومنها غرائبية الحدث والشخصية، واستخدام أساليب السرد الحكائي والرواية التاريخية وتعدد الأصوات. لقد عملت هذه العناصر على انطلاق الحدث وتحريره من تراتبية مسار القراءة الأفقية، لصالح القراءة العمودية، التي تستهدف تعميق الوعي عند القارئ وتفعيله. كما ظهر بوضوح تعدد أساليب التعبير عند الشاعر في عرض المضامين السياسية، وكان للإشارة والرمز قسط بارز في التواصل مع المخزون التراثي وصياغته بشكل حداثي، ومن منطلق رؤية ملتزمة. وانتهت الدراسة إلى الكشف عن ثلاثة موتيفات في مجال الرموز الدينية المسيحية، هي الخلاص والفداء والتعاليم الدينية، بحيث تظهر شخصية المسيح عليه السلام في الموتيفين الأول والثاني وتعالقها مع الواقع، وتظهر شخصية التلميذ الرابع عشر، كشخصية مبتكرة، تقوم بعرض تعاليم مسيحية جديدة، تشكل منحى دلاليا مغايرا للمألوف والسائد.

المصادر والمراجع

1. **إنجيل لوقا. الكتاب المقدس.**
2. أبو حنا، حنا. مقدمة كتابات على طريق الوصول، **الأعمال الشعرية**، ج1، الناصرة: منشورات مواقف، 1996، ص9- 14.
3. أبو خضرة، فهد. الإغراب في الشعر الحديث. **دراسات في الشعر والعروض**. كفر ياسيف: دار الجيل، (د.ت)، ص17- 32.
4. أبو خضرة، فهد. **الأعمال الشعرية**، ج1. الناصرة: منشورات مواقف، 1996.
5. أبو خضرة، فهد. **مسارات عبر الزوايا الحادة**. الناصرة: منشورات مواقف، 1998.
6. أبو خضرة، فهد. الفصل الأخير من سيرة الوزير قراقوش. **مواقف**، ع(24-25)، 2000، ص244- 248.
7. أبو خضرة، فهد. شاعر في مغارة التجليات، **مواقف**، ع24-25، 2000، ص249- 251.
8. أبو خضرة، فهد. حكاية للجيل القادم- ملك الجن ومملكة الرمل. **حلم ليلة ربيعية**. ترجمة: نبيل طنوس. الناصرة: منشورات مواقف، 2001، ص33- 37.
9. أبو خضرة، فهد. الفتى والوحش. **مواقف**، ع(45/44)، 2004، ص5- 8.
10. بولس، حبيب . آليات الحداثة في كتابات على طريق الوصول – للدكتور فهد أبو خضرة. **دارنا**، ع32، كانون أول، 1999، ص24- 33.
11. التلاوي، محمد نجيب. **وجهة النظر في روايات الأصوات العربية**. دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2000.
12. حمزة، حسين. نحو سردية الشعر. **مواقف**، ع(45/44)، 2004، ص9- 17.
13. حمزة، حسين. الأقصودة والرؤيا في شعر فهد أبو خضرة. **العين الثالثة- دراسات في الأدب**. الناصرة: منشورات مواقف، 2005، ص33- 67.
14. الحميري، عبد الواسع. **الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية**. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1999.

15. روشيه، غي. الرمزية والفعل الاجتماعي. **سحر الرمز**. ترجمة: عبد الهادي عبد الرحمن. اللاذقية: دار الحوار، 1994، ص129- 148.

16. صالح، كامل. **الشعر والدين- فاعلية الرمز الديني المقدس في الشعر العربي**. بيروت: دار الحداثة، 2005.

17. صيمح، دفيد. وقفة مع المسافر الأبدي. **الأعمال الشعرية**، ج1. الناصرة: منشورات مواقف، 1996، ص291- 294.

18. طه، إبراهيم. **من التماس إلى الانزياح- مقدمة لشعر فهد أبو خضرة**. القدس: دائرة الثقافة العربية والمجلس الشعبي للثقافة والفنون في وزارة المعارف، (د.ت).

19. طه، إبراهيم. القديم والجديد بين الحنين والضجر. **البعد الآخر- قراءات في الأدب الفلسطيني المحلي**. الناصرة: رابطة الكتاب والأدباء الفلسطينيين، 1990، ص60- 74.

20. طه، إبراهيم. نظام التفجية وحوارية القراءة. **الكرمل**، ع(14)، 1993، ص120-122.

21. العيد، يمنى. **في القول الشعري**. الدار البيضاء: دار توقبال للنشر، 1987.

22. فضل، صلاح. **أساليب الشعرية المعاصرة**. بيروت: دار الآداب، 1995.

23. فضل، صلاح. **تحولات الشعرية العربية**. بيروت: دار الآداب، 2002.

24. قنازع، جورج. مقدمة النسور . **الأعمال الشعرية لفهد أبو خضرة**، ج1. الناصرة: منشورات مواقف، 1996، ص119- 126.

25. مواسي، فاروق. عرض ونقد لقصيدة أميرة الصباح. **مواقف**، ع(1)، شباط، 1990، ص45-48.